



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**INSTITUTO DE ARTES**

**METAMORFOSES: REFLEXÕES SOBRE PINTURA CORPORAL INDÍGENA E  
TATUAGEM**

Marisa Mendonça Pires de Miranda

Brasília - DF, dezembro de 2014

Marisa Mendonça Pires de Miranda

**METAMORFOSES: REFLEXÕES SOBRE PINTURA CORPORAL INDÍGENA E  
TATUAGEM**

Monografia apresentada ao curso de Graduação em Artes Plásticas da Universidade de Brasília (UnB), como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada, sob orientação do professor Atila Regiani.

Brasília - DF, dezembro de 2014

## **TERMO DE APROVAÇÃO**

Marisa Mendonça Pires de Miranda

### **METAMORFOSES: REFLEXÕES SOBRE PINTURA CORPORAL INDÍGENA E TATUAGEM**

Monografia submetida à aprovação da seguinte  
banca examinadora:

---

Prof. Atila Regiani (Orientador)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Andrea Campos de Sa

---

Prof. Dr. Carlos Silva

Data da defesa:\_\_\_\_\_

Nota da defesa:\_\_\_\_\_

Brasília - DF, dezembro de 2014

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente à minha família - Djaci, Marly e Rayane - pelo suporte, apoio e incentivo contínuo de minha formação, em todos os sentidos. Agradeço aos meus amigo(a)s Alexandre Pimenta, Antía Vilela, Luisa Leda, Thiago Pinheiro, Matheus Manfredini, Tiago Rodrigues, Silvino Mendonça e Marina Bezzi pelo apoio, conversas interessadas e conselhos. Agradeço ao professor Alonso Bento, responsável pela supervisão de minha experiência de estágio, por ter me recebido em suas aulas e disponibilizado seu espaço. Por fim, agradeço ao orientador deste trabalho, Atila Regiani, que paciente e atenciosamente ajudou a trilhar os rumos desta pesquisa.

*Não me iludo  
Tudo permanecerá  
Do jeito que tem sido  
Transcorrendo, transformando  
Tempo e espaço navegando  
Todos os sentidos*

Gilberto Gil

## RESUMO

“Metamorfoses: reflexões sobre pintura corporal indígena e tatuagem” se propôs a refletir sobre processos de transformação social, cultural e perceptiva das duas formas de expressão, bem como estabelecer pontos de diferença e semelhança entre as mesmas. A pintura corporal indígena é refletida a partir de um mito Wayana que narra a metamorfose de um Homem-Lagarta. Já a tatuagem é refletida a partir do filme “A mosca” (CRONENBERG, 1986), que narra a metamorfose de um Homem-Mosca. As duas narrativas - que fazem alusão a práticas distintas - geram uma síntese. A síntese se baseia na reflexão de experiências práticas que dizem respeito especialmente à maneira como pessoas do contexto da tatuagem percebem a pintura corporal indígena. Esta reflexão se desenvolveu por meio de uma pesquisa que teve seu início na elaboração de aulas para uma experiência de estágio no Centro de Ensino Médio Elefante Branco (CEMEB), escola pública localizada na região do Plano Piloto de Brasília.

**Palavras-chave:** metamorfose, tatuagem, pintura corporal indígena, percepção.

## **ABSTRACT**

“Metamorphoses: reflections on indian corporal painting and tattoo” proposed a reflection on process of social, cultural and perceptive transformations of the two forms of expression, as well as bring up points of difference and similarity between them. The indian corporal painting is reflected through an Wayana myth that narrates the metamorphoses of a Caterpillar-Man. The tattoo, for its side, is reflected through the movie “The Fly” (1986. David Cronenberg. 96 minutes. Color. Horror Science Fiction.), that narrates the metamorphoses of a Fly-Man. The confront between the two narratives – each one respectively making allusion on these practices - originates a synthesis. The synthesis is based on a reflection of practical experiences that investigates the way people of the context of tattoo perceives the indian corporal painting. This reflection was desenvolved through an research that began with an mandatory intership for teaching license occurred in the Center of Secondary School White Elephant (Centro de Ensino Médio Elefante Branco), public school located in Plano Piloto, Brasília.

**Key-words:** metamorphose, tattoo, indian corporal painting, perception.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1:.....	p.10
Figura 2:.....	p.10
Figura 3:.....	p.11
Figura 4:.....	p.11
Figura 5:.....	p.11
Figura 6:.....	p.11
Figura 7:.....	p.11
Figura 8:.....	p.20
Figura 9:.....	p.26
Figura 10:.....	p.28
Figura 11:.....	p.30
Figura 12:.....	p.34
Figura 13:.....	p.34
Figura 14:.....	p.35
Figura 15:.....	p.37
Figura 16:.....	p.38
Figura 17:.....	p.39
Figura 18:.....	p.39
Figura 19:.....	p.44
Figura 20:.....	p.44



## SUMÁRIO

### 1. INTRODUÇÃO

- 1.1. Origem do tema.....p. 09
- 1.3. Forma de desenvolvimento do tema.....p. 12
- 1.4. Temporalização e Generalização.....p. 13
- 1.5. Desterritorialização da História da Arte.....p. 15

### 2. METAMORFOSE FLUIDA.....p.19

- 2.1. Metamorfose identitária fluida.....p. 19
- 2.2. Metamorfose encantada.....p. 22

### 3. METAMORFOSE PERMANENTE.....p. 23

- 3.1. Metamorfose identitária permanente.....p. 23
- 3.2. Conhecimento como posse.....p. 24
- 3.3. Metamorfose encantada não, metamorfose enganada.....p. 26
- 3.4. Metamorfose dolorosa.....p. 27

### 4. METAMORFOSE FLUIDA + METAMORFOSE PERMANENTE... NO QUE RESULTA ESSA FUSÃO?.....p. 31

- 4.1. Metamorfose do olhar?.....p. 31
- 4.2. Posse, permanência e fragmentação na tatuagem.....p. 32
- 4.3. Sobre individualidade e coletividade.....p. 39

### 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....p. 46

### 6. REFERÊNCIAS.....p. 48

# 1. INTRODUÇÃO

## 1.1. Origem do tema

“Metamorfoses: reflexões sobre pintura corporal indígena e tatuagem” é uma reflexão que se iniciou a partir de uma experiência de estágio realizada com alunos do segundo ano do Centro de Ensino Médio Elefante Branco (CEMEB). Por meio dessa experiência, nos propomos a realizar um estudo teórico acerca de percepções apreendidas em torno do tema das aulas: pintura corporal indígena e tatuagem.

As aulas se dividiram em duas e contemplaram quatro turmas: A, B, G e I. Elas se desenvolveram da seguinte maneira:

*Aula 1.* Foi proposto aos alunos que desenhasssem sobre um papel alguma tatuagem que gostariam de fazer sobre o corpo, e para aqueles que não tinham esse desejo, que ao menos fizessem algum desenho que lhes remetesse ao universo da tatuagem. Realizados todos os desenhos, estes foram colocados em um canto do chão da sala, cujas carteiras próximas às paredes formavam um círculo. Em outro canto, foram colocadas imagens impressas em folha A3 de pinturas corporais indígenas (Asurini do Xingu, Karajá e Kayapó-Xikrin) (VIDAL, 1992).<sup>1</sup> Por fim, num terceiro canto do chão da sala, foram colocadas imagens de tatuagens realizadas em contextos urbanos (SCHIFFMACHER, 2014). Os alunos foram convidados a observar todas as imagens, percorrendo a sala. Em seguida iniciamos uma discussão com base na seguinte pergunta: quais são as diferenças percebidas entre as imagens de tatuagens - incluindo os desenhos elaborados pelos próprios alunos - e as imagens das pinturas corporais indígenas?

*Aula 2.* Com pequenos recortes de papel vegetal e pastel seco, os alunos foram novamente convidados a desenhar algo que gostariam de tatuar. Prontos, os desenhos foram transferidos do papel para a pele dos alunos com o auxílio de chumaços de algodão com água.

---

<sup>1</sup> Associamos o mito Wayana às referidas nações indígenas pelo aspecto da proximidade formal, no sentido de que as quatro possuem representações visuais usualmente lidas como geométricas e abstratas.



Figura 1 - Desenho realizado por aluno do 2º ano do Ensino Médio durante Aula 1 no CEMEB. 2014. Brasília.



Figura 2 - Desenho realizado por aluna do 2º ano do Ensino Médio durante Aula 1 no CEMEB. 2014. Brasília.

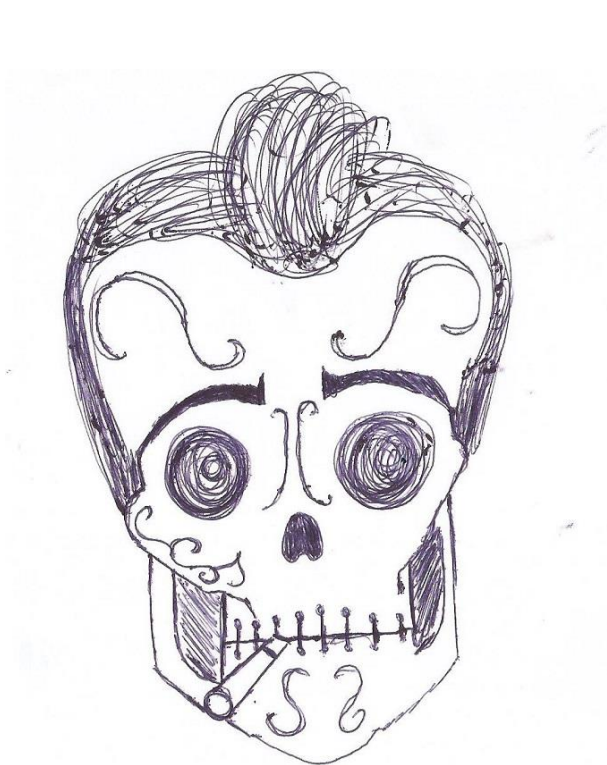


Figura 3 - Desenho realizado por aluno do 2º ano do Ensino Médio durante Aula 1 ocorrida no CEMEB. 2014. Brasília.



Figura 4 - Desenho realizado por aluno do 2º ano do Ensino Médio durante Aula 1 ocorrida no CEMEB. 2014. Brasília.



Figura 5 - Desenho realizado por aluna do 2º ano do Ensino Médio durante Aula 2 ocorrida no CEMEB. 2014. Brasília



Figura 6 - Desenho realizado por aluno do 2º ano do Ensino Médio durante Aula 2 ocorrida no CEMEB. 2014. Brasília.



Figura 7 - Desenho realizado por aluno do 2º ano do Ensino Médio durante Aula 2 ocorrida no CEMEB. 2014. Brasília.

As discussões geradas a partir dessas aulas culminaram num aprofundamento das reflexões desse tema, não se limitando apenas às percepções apreendidas em sala de aula, mas também fora dela.

## **1.2. Forma de desenvolvimento do tema**

Os dois capítulos que iniciam o desenvolvimento deste trabalho são: 1. "Metamorfose fluida" e 2. "Metamorfose permanente". Estes dois capítulos são reflexões teóricas que sugerem a representação de duas "visões de mundo" a princípio distintas, que respectivamente fazem uma alusão ao universo da pintura corporal indígena e ao da tatuagem. "Metamorfose fluida" é uma reflexão que interpreta a "visão de mundo indígena" através da narrativa de um mito Wayana sobre a origem da pintura corporal. "Metamorfose permanente" é uma reflexão que interpreta a "visão de mundo urbana" através da análise do filme "A mosca" (CRONENBERG, 1986), dirigido pelo cineasta canadense David Cronenberg. Apesar do filme não ser uma narrativa específica sobre a "origem da tatuagem", configuramos um paralelismo: ambas as narrativas refletem processos de transformação identitária por meio da relação com o mundo animal. Essas narrativas expressam formas muito particulares de compreensão da realidade através de seus processos metamorfósicos, e o filme, devido sua fértil possibilidade de alusão à "visão de mundo urbana", foi escolhido para que possamos fazer alguns paralelos com a tatuagem, forma de expressão que estamos vinculando a contextos urbanos.

Após a introdução teórica destes dois capítulos, vem o resultado da fusão dos mesmos no capítulo 4: a síntese das percepções extraídas tanto de pesquisas teóricas como de experiências práticas, sejam as do contexto de sala de aula quanto de entrevistas realizadas com pessoas tatuadas. Essa divisão teórica exprime a própria lógica de desenvolvimento das aulas: a "fusão" final das imagens de tatuagens com as imagens das pinturas corporais indígenas em *um só plano* (o chão), comparando-os, como num grande quadro que apresenta as duas expressões, é a síntese do confronto entre elas. No entanto, antes de iniciar esta reflexão, são necessários alguns outros esclarecimentos metodológicos.

### 1.3. Temporalização e Generalização

Os principais alvos dessa reflexão, desde o momento de formulação das aulas, são os seguintes: como as pessoas de um contexto urbano percebem “sua” forma de expressão corporal - a tatuagem - em relação à pintura corporal indígena? Em que elas se assemelham e/ou diferenciam? Essa pergunta abre um leque para múltiplas interpretações e bifurcações. Mas antes de abrí-lo, nos atamos a algumas questões fundamentais. Primeira: de quais pinturas corporais indígenas estamos tratando?

"Índio", a saber, é uma classificação genérica atribuída pelos colonizadores à todos os diferentes povos que habitavam o continente Americano. Portanto, não queremos que o presente trabalho incorra no erro da generalização. De acordo com o senso realizado pelo IBGE em 2010, a população indígena total do país foi estimada em 817.963 mil pessoas, havendo aí 305 etnias distintas representadas, e 274 línguas (FUNAI). Dentre essas várias etnias, as formas de organização social são diversas, bem como suas formas de expressão artística.

Mas aqui, pede-se ao leitor a compreensão de que ao nos referirmos à pintura corporal indígena, estaremos cuidadosamente abordando as sociedades/comunidades ao longo do trabalho especificadas. Do mesmo modo, não nos propomos a generalizar a tatuagem, mas fazer uma análise dos casos aqui em questão. No universo da tatuagem existem milhares de estilos, que expressam variações dentro de seus padrões, que são provenientes de lugares diversos, de pessoas diversas, etc. Entretanto, nos propomos a compreendê-la *atualmente* como uma forma de expressão corporal de cunho predominantemente urbano.<sup>2</sup>

Segundo aspecto importante a ser esclarecido: a questão da temporalização. Existe uma polêmica muito recorrente quando se trata de abordar a arte indígena, que é a de interpretá-la

---

<sup>2</sup> A origem da tatuagem, entendida como técnica de aplicação permanente de tinta na pele parece ser muito remota. “O mais antigo homem achado intacto, datado de 5300 a.C. e conhecido como o Homem de Gelo, tinha o corpo marcado: tatuagens na região lombar, no joelho esquerdo e no tornozelo direito (MARQUES, 1997). Depois dele, no antigo Egito, temos notícia de uma grande quantidade de múmias tatuadas, a começar pela princesa Amuet, da XI Dinastia, cujo ventre era desenhado com linhas e pontos construindo uma forma elíptica, associada a ritos de fertilidade.” (LEITÃO, 2000, p. 3) Portanto, não se trata de que a origem da tatuagem seja urbana, mas que simplesmente é atualmente uma arte corporal fortemente difundida em contextos urbanos, até mesmo devido sua aplicação com máquinas elétricas.

descuidadosamente como algo pertencente ao passado. Diz-se constantemente que "os índios estão mais integrados à natureza". Quando saímos da cidade e vamos a uma cachoeira, por exemplo, dizemos que isso é bom porque "nos bota em contato com a natureza". Por que, de alguma forma, as pessoas da cidade se sentem "longe" da natureza e, quando se fala em indígenas, diz-se que estes estão mais próximos dela?

Se esses questionamentos são de senso comum até os dias atuais, como se nações indígenas estivessem num estado mais puro de organização social, de algum modo isso pode estar associado ao preconceito da noção de "escala evolutiva universal", ou "unilinear". Laraia (1999, p. 33) descreve como este pensamento foi teorizado por Edward B. Tylor, um dos antropólogos comprometidos com essa interpretação:

Mais do que preocupado com a diversidade cultural, Tylor a seu modo preocupa-se com a igualdade existente na humanidade. A diversidade é explicada por ele como o resultado da desigualdade de estágios existentes no processo de evolução. Assim, uma das tarefas da Antropologia seria a de "estabelecer, grosso modo, uma escala de civilização."

Infelizmente essa ideologia é ainda fortemente difundida. Por exemplo, é comum que se designe, em termos econômicos, a atual condição do Brasil como "país emergente", classificá-lo no grupo dos países "em desenvolvimento". Essa é uma expressão que revela o quão brutal é a atualidade dessa ideologia de progresso unilinear, pois nela fica evidente que o país ainda tem outro(s) estágio(s) a alcançar, que ainda é atrasado em relação a outros, aqueles considerados "desenvolvidos".

Esse pensamento – melhor dizendo, preconceito - é claramente atribuído à nações indígenas: quando não são romantizadas (estão num estágio puro, em harmonia com a natureza, integrados à ela, etc), são vistas como atrasadas - e parece que uma coisa pode estar relacionada a outra. Se ainda estamos contaminados por essas noções, nos resta ter o devido cuidado quanto à temporalização: não estamos falando de uma forma de arte corporal do passado e de outra do presente, mas avaliando duas formas de expressão contemporâneas.

Tendo isso em vista, também não se pretende aqui firmar uma oposição leviana entre a organização social de comunidades indígenas e de cidades como se as primeiras

representassem o "orgânico", a "natureza num estado puro" e as segundas a soberania da "racionalidade", da "razão". Ao ser purista e romântico em relação à visão que se tem do indígena, isso implicará inevitavelmente na noção de que as cidades são formas de organização "menos puras", quer dizer, mais afetadas pela intervenção humana. Essa é, por excelência, a interpretação de que cidades são consequências radicais do modo racional de ser: lugares onde *supostamente* a sobrevivência não se dá pela força, mas pelo pensamento.

No entanto, é óbvio que ambas as formas de organização social - indígenas e urbanas (e essas não necessariamente se excluem, havendo diversos intercâmbios culturais e sociais) - dizem respeito à razão: possuem, cada qual a sua maneira, códigos sociais e morais, sistemas simbólicos de interpretação da realidade, etc. O que se pretende, na verdade, é fazer uma reflexão acerca de como a pintura corporal das nações indígenas aqui especificadas e a tatuagem (entendida como fenômeno predominantemente urbano) refletem uma interpretação muito específica de suas realidades, de seus contextos particulares, e onde estão suas conexões, suas semelhanças e suas diferenças.

Feitas essas observações, não há como negar um fato: a *atualidade* dos saberes e práticas indígenas conserva uma tradição e uma ancestralidade que os povos habitantes de grandes cidades dificilmente chegam a assimilar. A maneira como a pintura corporal indígena pode preservar uma tradição e uma ancestralidade nos interessa, pois isso revela fendas significativas no modo como ela se expressa em contraposição à tatuagem.

#### **1.4. Desterritorialização da História da Arte**

Outro esclarecimento metodológico necessário à este trabalho diz respeito a questão disciplinar. Introduziremos algumas concepções de Aby Warburg, estudioso de importante referência para este trabalho.

Aby Warburg (1866-1929) foi um historiador e pesquisador alemão responsável pela fundação de uma biblioteca que leva seu nome e que é influente referência nas Ciências Humanas. Warburg empreendeu um estudo multidisciplinar altamente complexo sobre a sobrevivência das imagens. O que o intrigava era a persistência de alguns "sintomas



imagéticos" que se manifestavam por séculos e séculos, em diferentes sociedades, sob forma de aparições diversas, em diferentes contextos, mas que conservavam algo em comum. Warburg, que pretendia alçar vôos mais altos, percebeu a nítida insuficiência da história da arte tal como havia sido elaborada até então. Insatisfeito com a "territorialização do saber sobre as imagens" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 33) navegou pelas diversas possibilidades de investigação das mesmas: passou pela psicologia social, pela antropologia, pelas ciências naturais, a filosofia, etc. A Antropologia parece ter sido um dos mais importantes campos de pesquisa:

Ancorar as imagens e as obras de arte no campo das questões antropológicas foi uma primeira maneira de deslocar, mas também de orientar a história da arte para seus próprios "problemas fundamentais" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 38).

Solucionar esses "problemas fundamentais" da história da arte significava para Warburg "ampliar o campo fenomênico de uma disciplina até então fixada em seus objetos" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 38). Esta prerrogativa nos é valiosa, pois investigar os significados que uma tatuagem tem em relação à uma pintura corporal indígena requer uma abertura investigatória que de modo algum pode se limitar a um único campo de estudo. Didi-Huberman reforça:

Para Warburg, de fato, a imagem constituía um "fenômeno antropológico total", uma cristalização e uma condensação particularmente significativas do que era uma cultura num momento de sua história. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 40)

A partir dessa compreensão, "Warburg abriu o campo da história da arte à antropologia, não apenas para que nele fossem reconhecidos novos objetos a estudar, mas também para *abrir seu tempo*." (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 44).

Abrir o tempo da história da arte significava compreendê-la não em termos de uma cronologia progressiva, como se um estilo respondesse ao anterior: significava perceber a presença do passado no presente, como uma coisa una. Didi-Huberman (2013, p. 44) aponta

para a miscelânea da experiência temporal vivida pelo já mencionado Edward B.Tylor<sup>3</sup> em uma viagem realizada em 1856 ao México, que foi relatada em seu livro *Anahuac*:

(...) mosquitos e piratas, aligátores e padres missionários, tráfico de escravos e vestígios astecas, igrejas barrocas e costumes indígenas, tremores de terra e uso de armas de fogo, normas de etiqueta à mesa e maneiras de fazer contas, objetos de museu e combates de rua... *Anahuac* é um livro fascinante, porque assistimos ao assombro contínuo do autor: assombro ante a idéia de que uma mesma experiência, em um mesmo local e um mesmo momento, pudesse veicular esse nó de anacronismos, essa mistura de coisas passadas e presentes. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 45)

Abrir o tempo da história da arte neste trabalho é necessário por que nos ajuda a compreender as diversas relações espaciais e temporais existentes entre a pintura corporal indígena e a tatuagem em nosso contexto de país colonizado, onde as distâncias entre uma forma de expressão e outra são tanto proposital como despropositalmente acentuadas, estabelecendo muitas vezes preconceitos, barreiras de compreensão da cultura indígena, etc. Quando abrimos esse tempo, é para afirmar que a tradição da pintura corporal indígena pode *conviver* – diferente de *reviver* - em traços e simbolismos aparentemente banais do universo da tatuagem urbana, mesmo que muitas vezes de forma talvez desatenta.<sup>4</sup>

Enfim, nos é valioso não só abrir o tempo dessa história da arte, como também tomar nota da já citada lição warburguiana no que diz respeito à "desterritorialização" do estudo da imagem: é necessário compreendê-la como um fenômeno complexo, que habita várias esferas do saber, "Em suma, a imagem não devia ser dissociada do agir global dos membros de uma sociedade. Nem do saber próprio de uma época." (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 40). Ao que se refere este trabalho, o "saber próprio" que o engloba é permeado por diversos saberes, cada

---

<sup>3</sup> "O ponto de contato entre a Kulturwissenschaft de Warburg e a ciência da cultura de Tylor reside, sobretudo, no estabelecimento de um vínculo particular entre história e antropologia" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 44).

<sup>4</sup> Seria interessante saber de que modo a tatuagem exerce influência na pintura corporal indígena, quando do contato das mesmas. No entanto não há tempo hábil para a elaboração deste estudo. Mas até onde sabemos, por meio de um relato informal de um conhecido que já conviveu por alguns meses em uma comunidade Kaxinawá no Acre, alguns indígenas faziam perfurações na pele utilizando tinta de canecas bic. Isto já revela o intercâmbio cultural *atual* existente entre comunidades indígenas e meios urbanos, devido a utilização de produtos industrializados. Mas para além disso, seria interessante explorar o modo como algumas comunidades indígenas interpretariam algumas tatuagens.

vez mais especializados. Assim sendo, não só a Antropologia nos será útil - na verdade indispensável -, mas também diversas outras áreas que podem enriquecer nossas interpretações: a Sociologia, a Filosofia, o Cinema e a Literatura.

## **2. METAMORFOSE FLUIDA**

### **2.1. Metamorfose identitária fluida**

No artigo *Das cobras e lagartas: a iconografia Wayana*<sup>5</sup>, do livro *Grafismo Indígena* (VIDAL, 1992), é narrado o mito que originou a prática da pintura corporal em uma de suas comunidades: uma jovem que se banhava em um rio notou vários frutos de jenipapo boiando na água "recobertos de figuras", e viu nisso um sinal para se pintar. Na mesma noite, um jovem a procurou e então se tornaram amantes. No entanto, no raiar do dia o jovem sempre desaparecia. Um dia o pai da jovem suplicou-o que ficasse, e o que se revelou foi que seu corpo era todo adornado com "meandros negros". Acharam-no belo e resolveram se pintar de igual maneira. Quando o jenipapo acabou, a moça foi atrás dos frutos juntamente com seu amante pintado. Quando o rapaz foi subir na árvore para colher os frutos, pediu a moça que aguardasse, mas ela não obedeceu e foi vê-lo no topo da árvore. O que viu foi uma imensa lagarta, "toda pintada com os mesmos motivos". A jovem ficou enfurecida e pediu ao amante que nunca mais retornasse ao seu lar (VIDAL, 1992, p 53).

Este mito Wayana narra acerca da capacidade humana de metamorfosear-se através da mímese: neste caso, imita-se na própria pele, por meio da pintura, as características visuais de um animal. Segundo o que entendeu das explicações dos próprios indígenas Wayana acerca de sua prática, a autora do artigo, Lucia Hussak, assim definiu o processo:

(...) enfim, a narrativa faz alusão aos seres humanos, desejosos de se adornarem. A diferença crucial a ser ressaltada é que os primeiros possuem peles que são originalmente pintadas, ao passo que as dos seres humanos não o são. Entretanto, por meio de amores ilícitos de uma mulher e um sobrenatural, a pintura corporal do jenipapo e da lagarta lhes é transmitida. Essa apropriação é, contudo, restrita ao uso e não à posse, como enfatizam os Wayana (VIDAL, 1992, p. 53, 54).

O entendimento de que a pintura está restrita ao uso e não à posse já evidencia por si só o caráter não permanente dessa metamorfose: o sobrenatural Homem-Lagarta é a metáfora

---

<sup>5</sup> Wayana é uma nação indígena do Pará. Habita as margens do rio Paru do leste, ao norte do estado. São falantes da língua Carib. Em 1990 a população era estimada em 328 pessoas.

para as próprias condições da pintura corporal praticada entre os Wayana, representando sua volubilidade, sua flexibilidade, tanto pelo seu aspecto material quanto pelo seu conteúdo espiritual. Tomando o Homem-Lagarta como a metáfora para esta prática, como seu princípio gerador, estamos então diante de uma identidade fluida: não se pode deduzir que era uma lagarta disfarçada de homem, nem de um homem disfarçado de lagarta, mas as duas coisas simultaneamente, num fluxo constante de transformação, sendo esta volubilidade de identidades a própria essência que o caracteriza paradoxalmente enquanto uma coisa só, uma. Essa fluidez do ser mítico Homem-Lagarta é o que caracteriza a pintura Wayana: veste-se, como um manto, as qualidades da lagarta ao se pintar o corpo com seus motivos, numa espécie de incorporação.



Figura 8 - Criança Wayana com pintura de jenipapo. (VIDAL, 1992, p. 55)

O jenipapo, fruto não cultivado, ao se desfazer na pele em alguns dias, dilui a identidade do animal. Pintando-se novamente, retorna uma dupla identidade, uma assimilação completa da presença do outro em si mesmo:

(...) um ser humano, apesar de ser ele mesmo e de estar cômico de si mesmo como tal, simultaneamente se considera também uma outra pessoa ou coisa, e mais, se considera tal coisa, de modo igualmente definido, concreto e

material (EISENSTEIN, 1990, p. 125).

A mímese da pintura reflete uma assimilação espiritual da presença do outro, fluida e volúvel. Em "O ritual da serpente", Warburg (2004, p. 28, 29) faz a seguinte reflexão sobre a "dança dos antílopes", um ritual de caça ensaiado pelos Pueblo, povo indígena que habita a região do atual estado do Novo México:

O colocar da máscara durante a dança significa *apropriar-se espiritualmente* do animal e anteciper mimeticamente sua captura. (...) Quando, por exemplo, o índio imita os movimentos e as expressões do animal, não se introduz ao corpo da presa para se divertir, mas sim para poder apropriar-se de um elemento mágico da natureza através da metamorfose pessoal, algo que não poderia obter sem ampliar e modificar sua condição humana.

Modifica-se e amplia-se a condição humana notavelmente de modo não permanente, sendo o movimento a constante dessas práticas, por mais que possa se considerar o outro “de modo igualmente definido, concreto e material” (EISENSTEIN, 1990, p. 125). A perda da identidade pessoal ocorre *durante* o ritual, e curiosamente essa perda da identidade "original" (humana) é dada por uma outra na qual coexistem as duas identidades (a humana, naturalmente, e a do animal) numa só, pois o sujeito envolvido no ritual obviamente não se transforma literalmente no animal, mas permite que este o seja num corpo humano. Podemos notar nestes casos que a mímese - caracterizada ou por pintura corporal (Wayana) ou por dança (Pueblo) - tem de assumir uma forma, e essa forma é o que essencialmente gera sentido à metamorfose. A aparência adquire aqui papel fundamental, ela é mediadora entre as identidades humanas e os animais envolvidos nos rituais.

A questão da aparência nos leva a façanha do "disfarce". A capacidade de ludibriar o outro ou até a si mesmo por meio dessa confusa dualidade metamorfósica é o que ocorre no mito Wayana do Homem-Lagarta, onde a identidade una é, paradoxalmente, formada por um duplo, e as aparências que assume em momentos diferentes são justamente as responsáveis pelo encantamento do outro, daquele que se ilude com sua falsa (ou não) aparência.

## 2.2. Metamorfose encantada

De acordo com Roger Callois (1972, p. 79), "O mimetismo seria, pois, a definir corretamente, como que um encantamento fixado no seu ponto culminante e tendo apanhado o feiticeiro na sua própria armadilha.". O mito do encantamento é um "clássico" que se repete em várias culturas, e está significativamente presente no mito Wayana do Homem-Lagarta. Podemos pensar que, neste mito, a jovem protagonista é pega em sua própria armadilha: ao descobrir que a bela pintura estampada na pele de seu amante provinha, na verdade, do fato de ele contraditoriamente *ser uma coisa que não é*, faz com que ela se desencante, no final das contas, da sua própria ilusão de beleza, ou seja, consequência de quem caiu em sua própria armadilha. E a perpetuação da tradição da pintura corporal através deste mito revela fato curioso: é o endossamento do próprio encanto, processo cíclico de transmissão das próprias armadilhas.

Esses encantamentos revelam o papel crucial da aparência nos seus processos de metamorfose: é por meio dela que eles ocorrem. A aparência simboliza, nestes casos, a volubilidade e inconstância das identidades presentes nos mitos. Essas narrativas nos são caras porque "o mito surge frequentemente acompanhado de um rito" (CALLOIS, 1972, p. 24), e "o rito realiza o mito e permite sua vivência." (CALLOIS, 1972, p. 25). Portanto, se "o rito realiza o mito", não se deve ignorar a importância que essas narrativas exercem sobre a interpretação desses rituais e dos próprios valores e costumes da referida comunidade. No caso Wayana, entender a volubilidade presente no mito é papel de suma importância para a interpretação do próprio ritual da pintura, pois está refletida tanto em seus aspectos materiais - feita com uma tinta não permanente, exigindo sempre sua reaplicação - quanto espirituais e simbólicos: afinal sua pintura está restrita "ao uso, e não à posse" (VIDAL, 1992, p. 54).

### 3. METAMORFOSE PERMANENTE

#### 3.1. Metamorfose identitária permanente

Segundo o filósofo Vladimir Safatle (2014), "Cronenberg constrói a tragédia do sujeito contemporâneo" em seus filmes. A tragédia do sujeito contemporâneo *urbano* será por nós investigada através da experiência metamorfósica de Seth Brundle (Jeff Goldblum) em "A mosca". Porém antes de nos debruçarmos sobre essa investigação, será fortuito fazer novamente um regresso ao início deste trabalho, de novo quanto à questão da temporalização. É ainda expressivo que, ao dizer "sujeito contemporâneo", esteja se fazendo uma referência a um sujeito muito particular: aquele que tem acesso à bens materiais muito específicos, como toda a aparelhagem tecnológica "interativa" (celulares, computadores, etc), automóveis, contas em bancos, etc, enfim, tudo o que sintetiza uma vida tipicamente urbana: poder aquisitivo. De algum modo subliminar, há uma ideologia que associa contemporaneidade apenas à essas condições. É por isso que aqui complementamos a expressão: sujeito contemporâneo *urbano*. Enfim, feita essa observação, voltemos a nos ater a narrativa do Homem-Mosca...

"A mosca" é um remake de 1986. Dirigido pelo canadense David Cronenberg, o filme de horror/ficção-científica narra a história de um cientista, Seth Brundle, que inventa uma máquina de teletransporte e, para fazer o primeiro experimento com seres humanos, resolve ser ele mesmo a cobaia. No entanto, durante esse teste, uma mosca é teletransportada junto a ele. Como a máquina opera segundo uma desintegração das partículas para em seguida reintegrá-las, o que ocorre é uma fusão do DNA da mosca com o do cientista. A princípio, o cientista se sente altamente bem e revigorado.

O cientista não desconfia dos sintomas atípicos que começa a apresentar: surgimento de pêlos grossos em suas costas, apetite sexual desproporcional, força física aumentada, etc. Até que, mais adiante, seu comportamento e seu corpo começam a se transformar de tal maneira a assustar as pessoas ao seu redor e até a si mesmo: adquire a capacidade de andar pelas paredes, precisa regorgitar sua comida para se alimentar, as unhas começam a cair, seu rosto começa a se desfigurar, etc. Essa situação leva-o ao limite da completa desfiguração ao final do filme, não havendo mais sua consciência original, nem seu corpo original, virando um verdadeiro monstro.



Temos, pois, um personagem que se depara com uma situação de transformação de si que tem um caráter permanente e incontornável. A dissolução de sua identidade vai se dando gradualmente e permanentemente, até que se desconheça por completo tanto sua identidade quanto a da mosca, não sendo possível reconhecer nem uma nem outra. Como comentado pelo próprio diretor do filme em entrevista, não é que o personagem esteja se transformando lentamente em uma mosca, mas sim em algo completamente novo e desconhecido, originado dessa fusão. Não há um "empréstimo" de identidade por parte da mosca, mas sim uma metamorfose *material, concreta, explicada cientificamente*.<sup>6</sup>

### 3.2. Conhecimento como posse

Filosofia, Leis, Medicina,  
Teologia 'té, com pena o digo,  
Tudo, tudo estudei com vivo empenho!  
E eis-me aqui agora, pobre tolo,  
Tão sábio como dantes!  
(GOETHE, 2009, p. 33)

Adotamos a narrativa do filme como um mito da crença na ciência, quer dizer, uma aposta na posse e na dominação da natureza por meio do conhecimento científico. Seth Brundle é um sujeito que crê que sua invenção libertaria a humanidade das limitações espaciais e temporais. O filme aborda - com traços contemporâneos - um ideal típico do século XVIII: o ideal racionalista daquele indivíduo que crê veementemente que suas vontades e consciência são independentes da natureza. Aqui se apresenta uma discussão fundamental da antropologia, da sociologia, bem como da filosofia: as dicotomias "Orgânico x Social", "Natureza x Consciência", "Corpo x Mente", etc... O idealismo alemão, corrente filosófica sumamente influenciada pela Revolução Francesa, contém algumas idéias básicas a respeito desse indivíduo. Em "Razão e Revolução", Marcuse (1969, p. 15, 18) descreve:

---

<sup>6</sup> Uma vez que o corpo de Seth é submetido à desintegração de suas partículas, então nunca seria possível pensar num retorno puro de suas condições: a mosca é somente uma sugestão explícita da inviabilidade do experimento. Mesmo que não houvesse sua presença, sempre haveria o risco de fusão com alguma outra micro impureza das profundezas desconhecidas do espaço...

A situação do homem no mundo, seu trabalho e lazer, deveriam, doravante, depender de sua própria atividade racional livre e não de qualquer autoridade externa.(...) A Revolução Francesa, segundo Hegel, proclamou o poder definitivo da razão sobre a realidade, o que ele resume dizendo que o princípio da Revolução Francesa afirma que o pensamento deve governar a realidade.

Ou seja, percebemos que o cerne dessa noção de mundo se incomoda com algum tipo de autoridade externa, que compreenderemos aqui como algo da ordem do imprevisível, algo que extrapola a *expectativa* do "Real racionalizável" (e não necessariamente algo que extrapola o "Real racionalizável" em si).<sup>7</sup> "A mosca", então, é um filme que retrata bem os efeitos dessa "autoridade externa", e mais: no final das contas é a curiosa (ou dolorosa) constatação de que essa autoridade não é externa: não há oposição entre "natural e social", entre "orgânico e consciência". A experiência que buscava obter controle da racionalidade sobre a natureza acaba por apresentar resultados completamente catastróficos e frustrantes, e, por assim dizer, esses resultados são a afirmação de que essa oposição pode na verdade não existir.<sup>8</sup> Constata-se que uma mera casualidade da natureza - uma mosca que entra por acidente na máquina no instante da experiência - altera completamente todas as expectativas dessa ciência avançada. Seth, que detinha "todos os conhecimentos do mundo" - um verdadeiro colecionador de conhecimentos - acreditava que estava tudo sob controle. A autoridade externa, ou o elemento supostamente imprevisível e puramente orgânico - a mosca - aparece como uma mediadora que atesta a inseparabilidade de seu corpo em relação ao meio, e mais: confirma sua finitude.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Segundo a filosofia hegeliana "'Real' não significa tudo o que existe atualmente (que, ao contrário, se deveria chamar aparência), mas o que existe de modo condizente com os padrões da razão. 'Real' é o racionalizável (racional), e só este o é." (MARCUSE, 1969, p.22). Se essa autoridade externa é condizente com o Real racionalizável não poderemos confirmar, pois este estudo novamente poderia se estender demais.

<sup>8</sup> No entanto, para o próprio diretor há uma "impossível dualidade" entre corpo e mente, um momento em que de fato uma coisa e outra parecem não caminhar juntas. Acessar: <https://www.youtube.com/watch?v=fPtYGB4NkXY>

<sup>9</sup> A título de curiosidade, Seth é o nome atribuído a um deus egípcio (Set) associado à cólera, à destrutividade e às tempestades. É frequentemente representado por um híbrido com corpo de homem e cabeça de um animal desconhecido, caracterizada por uma mistura de vários. Seth também é frequentemente associado à inveja, pois segundo a mitologia, na tentativa de ocupar o posto do irmão Osíris, teria o matado. Osíris é um deus associado ao Sol, detentor do poder de julgar os mortos. Também é aquele que possui muitos olhos, que tudo vê. (HORNUNG, 1983)

### 3.3. Metamorfose encantada não, metamorfose enganada

Seth também é um feiticeiro pego em sua própria armadilha: está tão convicto do brilhantismo de sua invenção, fruto de sua racionalidade, que está completamente entorpecido em relação aos movimentos de seu próprio corpo. Não percebe que a desproporcionalidade de suas ações corporais é fruto de uma profunda transformação<sup>10</sup> e que seu novo vigor só poderia ser considerado estranho, já que ninguém "muda de um dia para o outro". É um encantado – ou enganado - em sua própria ilusão de racionalidade. Seth só começa a desconfiar do sucesso do resultado de sua experiência, ou seja, da convicção em sua própria racionalidade, quando seu corpo começa a apresentar sinais *explícitos* de transformação (queda das unhas, cabelos, etc.), o que o leva a uma melhor investigação a respeito do caso.



Figura 9: Seth reparando nos primeiros sinais de transformação do corpo.

<sup>10</sup> Outra afirmação de um entorpecimento corporal e psicológico do ser humano em relação ao meio em que vive, especialmente no contexto urbano, está presente em outro filme de David Cronenberg, "Mistérios e Paixões"(1991). O personagem William Lee só consegue atingir um nível de sensibilidade extra-cotidiana através do uso de drogas - no caso, um inseticida. Essa sensibilidade - ou alucinação - lhe permite uma aproximação com o universo animal, especialmente o dos insetos, inclusive sob a forma de híbridos, em estranhas misturas de formas humanas com insetos.

Quando descobre que o motivo dessa transformação foi a presença indesejada da mosca no instante do experimento, o drama na consciência de Seth vem à tona (e não apenas em sua consciência: suas ações trazem danos materiais e psicológicos para a vida de outras pessoas), pois descobre que essa fusão o levará a uma transformação total e irreversível.<sup>11</sup>

### 3.4. Metamorfose dolorosa

Como tudo no todo vai fundir-se,  
E atuam e vivem uns nos outros  
Os seres!  
(GOETHE, 2009, p.35)

Percebe-se que, para Seth, a presença animal foi indesejada, perturbou o sucesso de sua experiência: ela é responsável por o levar de volta à sua "baixeza orgânica". No filme isso tem consequências graves: é o que gera perda de consciência, de valores, de ética (transformado no monstro, ataca inclusive a quem antes fora sua amada). Ou seja, a interação entre as duas forças - orgânica e racional -, se dá de maneira indesejada e involuntária pelo cientista. Mas mesmo não desejando, ela ocorre, necessariamente, e é por isso mesmo que esse processo é terrível e doloroso para sua consciência. O acidente, que em um certo sentido talvez não seja tão acidental assim, acontece no filme como sugestão de uma "naturalidade": a de que o corpo é inseparável do meio. Como afirma Safatle (2014), "através do corpo, o sujeito se mostra como abertura à alteridade, como relação fundamental ao outro". Por meio desta afirmação,

---

<sup>11</sup> Em "A invenção de morel", romance de Adolfo Bioy Casares, há uma curiosa semelhança no destino do personagem central: um refugiado que se esconde em uma ilha se envolve com habitantes de lá que, mais tarde, revelam se tratar de "cópias gravadas" por uma máquina inventada por um cientista chamado Morel. Essas pessoas foram gravadas com todos os seus sentidos: tato, olfato, audição, visão e paladar. Esses fantasmas, por assim dizer, foram replicados por uma máquina que os registrou por um período de apenas alguns dias, e por isso sua existência se limita a repetição dessa mesma vivência. O fugitivo, que se apaixona por um dos "fantasmas", ao descobrir que se tratavam de réplicas, resolve igualmente se deixar gravar pela máquina, criando seu próprio quebra-cabeça interativo com os personagens, especialmente com a mulher pela qual se apaixona. Como na montagem de um filme, tempos e espaços diferentes são posteriormente combinados de acordo com a vontade do montador. O fugitivo-montador cria uma mentira para si, mesmo tendo conhecimento do prejuízo que o ato de gravar-se acarreta, que é a morte pela deterioração do corpo em um curto período de tempo após a gravação. Sendo assim, o personagem começa a deteriorar-se, e nós, leitores, acompanhamos o seu ponto de vista da deterioração, e não de sua réplica gravada, numa crítica sutil do autor do romance que afirma a impossibilidade de, por meio da tecnologia, reproduzir uma pessoa sem perder algo fundamental: sua alma, sua essência, sua

entende-se que o corpo é a peça chave desse experimento. Aliás, é a peça chave de todos os filmes de David Cronenberg, pois como dito pelo próprio diretor, "é em direção ao corpo que se deve ir para conhecer a verdade." (CRONENBERG Apud SAFATLE, 2014).



Figura 10: Seth em um estágio já avançado da transformação.

Em "A mosca", o corpo se mostra, para o cientista, como a barreira fundamental até a concretização de seu experimento: "quebradas" as limitações do corpo em relação as pressões temporais e espaciais, sua invenção daria lugar a um corpo supostamente livre. No entanto, ao tentar acabar com essa dependência do corpo em relação ao espaço e ao tempo, o cientista sente na pele a total impossibilidade dessa fatal separação, deparando-se com um organismo que nunca é desvinculado dessas relações.

É perfeitamente manifesto até que ponto o organismo vivo forma um corpo com o meio em que vive. Quer nele, quer à sua volta verifica-se a presença das mesmas estruturas e a acção das mesmas leis. Ainda que, na verdade, ele não esteja num meio, ele é ainda esse meio, e a própria energia que o separa,

---

energia vital, seja lá como for a crença, princípio que inclusive acompanha a idéia de "impossível dualidade" entre corpo e mente mencionada por Cronenberg na entrevista, já que compara mente e alma.

a vontade do ser de perseverar no seu ser, consuma-se exaltando-se e lança-o já secretamente na uniformidade que escandaliza a sua imperfeita autonomia.(CALLOIS, 1972, p.89)

Em "A Sociedade contra o Estado", Pierre Clastres (1986, p. 119) descreve uma fala de um xamã guarani, do Paraguai, num momento de incorporação de Tupã, deus do dilúvio, das tempestades<sup>12</sup>: "As coisas em sua totalidade são uma: e para nós que não desejamos isso, elas são más." Este trecho, de "obscuridade e profundidade" para Clastres (1986, p. 119), exprime brilhantemente o terror sentido por Seth: a fusão de seu corpo com o da mosca é a constatação de que são *um só*, seres habitantes do mesmo espaço, portanto *igualmente finitos*.

A terra imperfeita, onde "as coisas em sua totalidade são uma", é o reino do incompleto e o espaço do finito, é o campo de aplicação rigorosa do princípio de identidade. Pois dizer que  $A = A$ , que isto é isto, e que um homem é um homem, é declarar ao mesmo tempo que  $A$  não é não- $A$ , que isto não é aquilo, e que os homens não são deuses. Nomear a unidade das coisas, nomear as coisas segundo sua unidade, é também assinalar-lhes o limite, o finito, o incompleto. É descobrir tragicamente que esse poder de designar o mundo e de determinar seus seres (...) não é senão a irrisão do verdadeiro poder, do poder secreto que pode silenciosamente enunciar que isto é isto, e ao mesmo tempo aquilo, que os guaranis são homens, e ao mesmo tempo deuses. Descoberta trágica, pois nós não desejamos isso, nós que nunca poupamos esforços para alcançar a pátria da verdadeira linguagem, a morada incorruptível dos deuses, a Terra sem Mal, onde nada do que existe pode ser dito Um (CLASTRES, 1986, p. 121)

Quer dizer, afirmar que Seth é Seth, é também afirmar a incompletude dessa afirmação, ou seja, que Seth é também o que não é, ou seja, uma mosca. "Descoberta trágica" para Seth, pois ele é o exemplo perfeito do indivíduo que se destaca dos demais, é a expressão da pertinência do "múltiplo": é um cientista brilhante que faz uma descoberta inovadora, ou seja, é pioneiro, é único. No entanto ele acaba por descobrir, no final das contas, que é o Um (ou pelo menos que é *também* o Um, *ao mesmo tempo*), mas para quem "não *deseja* isso, isso é mal". Quando ainda não estava consciente da fusão de seu DNA com o da mosca, Seth, logo

após o experimento, diz o seguinte para sua companheira, como que numa visão profética de seu destino:

You're afraid to dive into the plasma pool, aren't you? You're afraid to be destroyed and recreated, aren't you? I'll bet you think that you woke me up about the flesh, don't you? But you only know society's straight line about the flesh. You can't penetrate beyond society's sick, gray, fear of the flesh. Drink deep, or taste not, the plasma spring! Y'see what I'm saying? And I'm not just talking about sex and penetration. I'm talking about penetration beyond the veil of the flesh! A deep penetrating dive into the plasma pool!<sup>13</sup>

Percebe-se que "beyond the veil of the flesh" é lá "onde não há mais si mesmo" (SAFATLE, 2014), quer dizer, é onde tudo se funde, onde "o sentimento de personalidade, enquanto sentimento da distinção do organismo no meio, da ligação da consciência e de um ponto particular do espaço não tarda, nestas condições, a ser gravemente deteriorado." (CALLOIS, 1972, p.81)



Figura 11: Seth, "lá onde não há mais si mesmo". Praticamente no estágio "final" da transformação.

---

<sup>12</sup> "O termo Tupã aparece quase sempre com duas acepções, deus e trovão; e o raio é expresso pela palavra beraba ou berá" (ORICO, 1975. p. 35). Tupã poderia nos remeter a Seth, divindade egípcia.

<sup>13</sup> Tradução livre: Você está com medo de mergulhar na piscina do plasma, não está? Você está com medo de ser destruída e recriada, não está? Eu aposto que você acha que me despertou a respeito da carne, não acha? Mas você só conhece o jeito correto da sociedade de encarar a carne. Você não consegue penetrar além do medo doente e cinza que a sociedade tem da carne. Beba profundamente, ou não prove, a primavera do plasma! Entende o que estou dizendo? E não estou falando apenas de sexo e penetração. Estou falando de penetração além do véu da carne! Uma penetração profunda na piscina do plasma!

## **4. METAMORFOSE FLUIDA + METAMORFOSE PERMANENTE... NO QUE RESULTA ESSA FUSÃO?**

### **4.1. Metamorfose do olhar?**

A síntese, fusão de dois "mitos" distintos, se relaciona com todas as percepções acumuladas ao longo deste tempo - desde a elaboração das aulas até o momento presente. É interessante perceber como mesmo a síntese está em movimento: o monstro originado da fusão de Seth com a mosca entra mais uma vez na máquina de teletransporte na trágica cena do final do filme e se funde com outros elementos da própria máquina, se tornando ainda numa nova coisa! A síntese deste trabalho, do mesmo modo, se fundiu com diversas impressões e pesquisas realizadas em tempos e contextos diferentes, sempre em movimento.

Bom, devemos esclarecer que o aspecto fundamental desta síntese se baseia no modo como a "visão de mundo urbana" interpreta a "visão de mundo indígena", e não o contrário, pois não foi possível estender essa reflexão ao campo das duas experiências práticas. Então a grande questão é: como aquelas visões abordadas no fictício mito do Homem-Mosca transparecem nas diversas impressões urbanas de um sistema visual de outro contexto como os dos indígenas aqui colocados? Como essas visões de mundo de chocam? A utilização de aparelhos celulares pelos alunos para melhor envolvimento com a aula já indica um dado valioso para este estudo, pois significa um modo específico de contemplação e apreensão das imagens: uma assimilação veloz, fugaz, banal, mediada por um aparelho eletrônico. De que modo fatores como esse podem exercer influência na interpretação de imagens que não dizem respeito à este contexto específico - como as imagens de pinturas corporais indígenas - é a reflexão que tentaremos desenvolver.



## 4.2. Posse, permanência e fragmentação na tatuagem

A propriedade privada tornou-nos tão tolos e inertes que um objeto é nosso apenas quando o possuímos.(...) O lugar de todos os sentidos físicos e espirituais... foi tomado pela simples alienação de todos estes sentidos, o sentido de ter.

(MARX Apud BENJAMIN, 2006, p. 244)

Se a ciência sofreu transformações e modificou as visões de mundo com suas novas invenções, máquinas, aparelhos, etc, de que modo isso está refletido nas tatuagens? Em História do Corpo (COURTINE, 2008), no artigo O corpo e as artes visuais, Yves Michaud (2008, p. 546) descreve como toda uma nova aparelhagem tecnológica desenvolvida modificou as relações do corpo e suas imagens:

Esses aparelhos permitem que se vejam novos aspectos do corpo. São poderosos: difundem imagens até aqui raras (imagens médicas, pornográficas, criminosas, esportivas). Tornam-se novas extensões, próteses ou órgãos do corpo, inclusive no sentido de corpo social: o aparelho fotográfico, a câmera de vídeo, inicialmente reservados ao repórter ou ao cineasta, passam às mãos do turista e, enfim, às mãos de todo mundo.

Esses aparelhos, que são entendidos pelo autor como novas extensões do corpo, não poderiam então estar produzindo imagens que assumem uma espécie de caráter *material* de entendimento do corpo, como se elas fossem uma *verdade concreta* legitimada pela ciência?

Vejamos como exemplo uma situação ocorrida durante as aulas: ao juntarmos num só plano as imagens das pinturas corporais indígenas e as imagens de tatuagem (tanto os desenhos elaborados pelos alunos quanto as imagens pesquisadas anteriormente) e enfim compararmos todas elas, as diferenças mais nítidas observadas pelos alunos foram "as linhas" e a "abstração" (referindo-se às pinturas corporais indígenas). Uma aluna da turma G disse o seguinte sobre as diferenças percebidas: "A deles é abstrata (pintura corporal indígena), já nós desenhemos as coisas mesmo". O que pode representar uma sentença como esta? O que faz-nos crer que "desenhemos as coisas mesmo" e que as pinturas corporais indígenas em questão representam uma abstração? Quer dizer, essa crença de que "nós desenhemos as coisas

mesmo" revela um entendimento de que essa é a *visão da verdade*, como se essa fosse objetiva e concreta. Melhor dizendo, revela que há um encantamento com a própria ilusão de realidade.

A imagem, portanto, se transforma na posse de uma verdade “concreta”, e mais: sua visão é fragmentada. As múltiplas imagens que esses aparelhos produzem são como zooms na realidade, é a possibilidade do micro, da especificidade de cada uma de suas partes, é o recorte fotográfico angular. Esse desbravamento específico atravessa o corpo por meio de múltiplas imagens que o descortinam, gerando novos significados:

O real é deixado sem véus nem possibilidade de abrigo, abandonado à pulsão de ver. Essas imagens do corpo, que se acredita a princípio serem apenas "novas", transformam de fato a relação ao corpo (COURTINE, 2008, p. 546).

O real desse corpo, portanto, tende a uma visão fragmentária que parece distinguir significativamente a tatuagem das pinturas corporais indígenas aqui abordadas. A tatuagem, tal qual observamos constantemente em centros urbanos, parece não contemplar a totalidade do corpo. Isso, de algum modo, também parece estar relacionado à sua qualidade *permanente*. Quando um indivíduo faz uma tatuagem, pelo menos podemos imaginar que tem em pensamento a idéia de que aquilo é "para sempre", por mais que hoje em dia sejam possíveis técnicas de transformação, retoque, e até mesmo “total” apagamento da tatuagem. Mesmo assim, essa característica permanente é relevante porque nos remete à idéia de *posse*. Posse, permanência e fragmentação compoem uma tríade na tatuagem: se algo será permanente na pele, não permite - pelo menos não de modo mais evidente - múltiplas ressignificações e reinterpretações, portanto o corpo pode tender a ser um campo onde seja possível a experiência de *várias permanências*, daí uma das possíveis causas da fragmentação.

Por exemplo, encontramos este sujeito Tyson (que só quis se identificar pelo apelido. 34 anos, mora em Brasília, nascido em Belém do Pará) que possuía no braço esquerdo uma tatuagem que, segundo sua própria explicação, era marajoara. Explicou que antes de fazê-la, já tinha a vontade de fazer alguma tatuagem no corpo, mas não sabia o que exatamente. Disse que, por ser "para sempre", não queria tatuar algo de significado passageiro. Contou que seu tatuador já possuía um conhecimento prévio de motivos marajoaras e que, como se tratavam

de "suas origens", resolveu tatuá-los. Contou também que, junto ao tatuador, foi empreendendo uma pesquisa de imagens na internet para a confecção gradual do desenho no braço. As fotos a seguir mostram a tatuagem:



Figura 12: motivo de “trançado de palha” à esquerda. À direita, subindo pela metade esquerda do braço, motivo de “ondas”. 2014. Brasília. Foto: Matheus Manfredini.

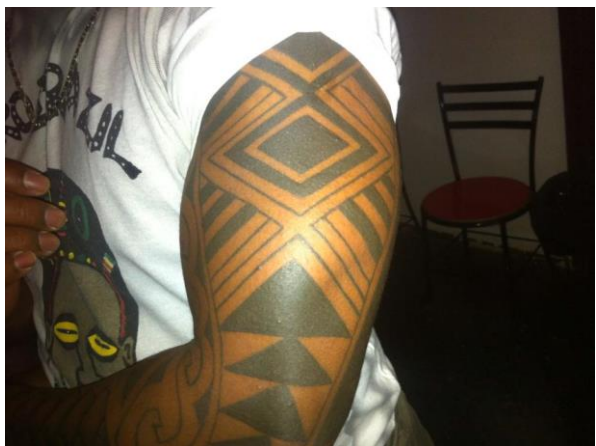


Figura 13: motivo desconhecido pelo tatuado. 2014. Brasília. Foto: Matheus Manfredini.

Explicou que cada motivo se tratava de uma coisa específica: na Figura 12, havia um trançado de palha e de ondas. Já na Figura 13, ele mesmo confessou não saber de que se tratava o motivo. A fragmentação é nítida: motivos de contextos diversos, provenientes de uma fonte indireta - a internet. Quer dizer, perde-se o valor de transmissão direta da tradição. Nessa tatuagem, observa-se uma compartimentação do corpo: está permanentemente fixada apenas no braço. Essa compartimentação corporal vem acompanhada de outra: a compartimentação de um significado. Ainda que talvez para Walter Benjamin (1995) este

possa não ser um colecionismo “autêntico”<sup>14</sup>, não há porquê negar a proximidade dessas relações: “O maior fascínio do colecionador é encerrar cada peça num círculo mágico onde ela se fixa quando passa por ela a última excitação - a excitação da compra.” (BENJAMIN, 1995, p. 228)

Essa “última excitação da compra” também ocorre na tatuagem. Sua mercantilização é o que essencialmente a aproxima do “valor de exposição” definido por Benjamin (1985), algo que surge acompanhado da reprodutibilidade técnica das artes, típica de um cenário urbano industrializado: “Com a fotografia, o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição.” (BENJAMIN, 1985, p.174). Este valor de exposição é o que a vincula à posse, ao colecionismo, à fragmentação. Como contraponto a esse colecionismo, a imagem abaixo de pintura corporal Kayapó-Xikrin utilizada no estágio demonstra outra situação:

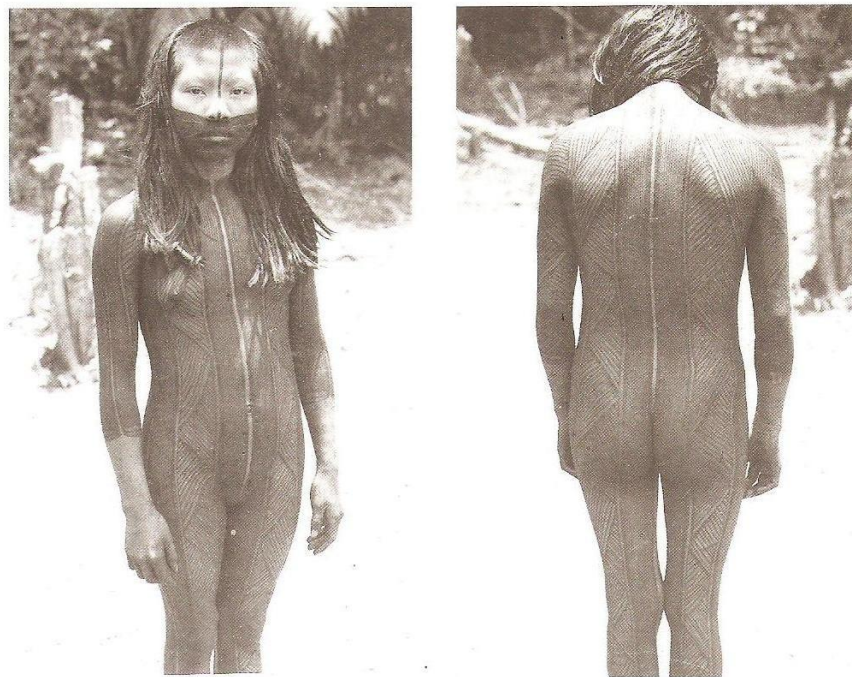


Figura 14: pintura corporal Kayapó-Xikrin: motivo cobra-de-água-funda (VIDAL, 1992, p. 163)

A jovem Kayapó “veste” o motivo cobra-de-água-funda: percebe-se a contemplação da

---

<sup>14</sup> Para Benjamin, o “autêntico colecionador” estabelece “a mais íntima relação que se pode ter com as coisas: não que elas estejam vivas dentro dele; é ele que vive dentro delas.” (BENJAMIN, 1995, p. 235).

totalidade do corpo<sup>15</sup>, sendo o significado da pintura traduzido em um outro tipo de vivência, distanciado do aspecto mercantil. Já no caso da tatuagem dita Marajoara, fica a vaga impressão de que o significado é transformado num signo isolado carregado em determinada parte do corpo. Isso não implica dizer que a tatuagem perde seu valor de vivência, mas que é traduzido de um modo muito peculiar: sua experiência de ressignificação e reinterpretação constante recua tanto em função de seu caráter permanente como por todo seu contexto de produção, especialmente ao que se refere à sua mercantilização. O que parece prevalecer nessa tatuagem é sobretudo o sentimento de *posse/colecionismo* de um signo e/ou simbolismo sob a pele, não sua *utilização*.

Um interessante trecho de um depoimento extraído de uma reportagem sobre uma feira de tatuagens em São Paulo (JORNAL DA GAZETA, 2013) revela essa peculiaridade: um rapaz confessa sua alegria por ter na feira a oportunidade de fazer uma tatuagem com um eminente tatuador espanhol que estava lá presente. Não interessava a ele, a princípio, o simbolismo do desenho que seria tatuado, mas antes o simbolismo de *ter* no corpo uma arte pertencente a um artista renomado. Este sentido de *ter* é o que "brutalizou" a imagem, no sentido de que sua mercantilização a distanciou em alguma medida do valor de culto.

Porém... "Como tudo no todo vai fundir-se", as coisas se misturam: há ainda uma atitude curiosa que confere à tatuagem um misticismo, uma magia que extrapola a noção de mero colecionismo: como no caso de Tyson, a apropriação da imagem - mesmo que distanciada de seu contexto de transmissão tradicional não mercantilizado - tem, mesmo nessas condições, um sentido mágico: reforçar as origens por meio de imagens é crer na sua influência sob outras "esferas". É crer que a aparência se conecta com outras "forças" - nesse caso inclusive ancestrais - por mais tosca e simplista que esteja esta formulação. Independentemente da crítica às condições de transmissão desse conhecimento, não há como subtrair essa curiosa crença no poder da imagem. Apesar de todo seu contexto de produção, "(...) o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência." (BENJAMIN, 1985, p. 174).

---

<sup>15</sup> A pintura corporal Kayapó-Xikrin funciona como a própria vestimenta, é um manto de códigos sociais e rituais. No caso da tatuagem de Tyson, ela não cumpre esse papel de vestimenta, mas aparece como um adorno. A contemplação da totalidade do corpo por meio da pintura, portanto, diz respeito ao modo como um sistema visual integra diretamente o corpo de um indivíduo às necessidades sociais e rituais da comunidade.

É como o caso de Lucas Valente (19 anos, nascido em Brasília), outro rapaz entrevistado para esta pesquisa: o jovem possui um calango tatuado no braço. Contou que, ao mudar-se para João Pessoa (PB), cidade na qual viveu durante um ano, queria na pele uma tatuagem que o identificasse com a região de origem, algo que um calango cerratense poderia fazer. Além disso, o animal significava para ele um sinal de proteção. Quer dizer, existe aí uma crença mística, seja como for a condição de elaboração da mesma. De qualquer modo, é preciso ressaltar que não há uma assimilação espiritual plena do animal, mas uma fundição “concreta” de seu signo em uma parte específica do corpo<sup>16</sup>, calcada numa *explicação lógica de seu sentido mágico*.



Figura 15: Calango tatuado no braço de Lucas Valente. 2014. Brasília. Foto: Matheus Manfredini.

---

<sup>16</sup> Concreta no sentido de que o valor de exposição retira parte do culto e brutaliza a experiência da imagem no corpo: Lucas não “incorpora” o calango, mas tem o calango.

Vejamos outro caso:



Figura 16: Homem com corpo tatuado  
(SCHIFFMACHER, 2014, p. 189)

Aqui esse tipo de colecionismo se acumula de tal maneira que no final das contas tudo isso se transforma numa coisa una, nova, onde todos os diversos significados fragmentados formam um só, onde tudo vai lentamente "fundir-se no todo". A metamorfose identitária não é aqui, portanto, uma apropriação espiritual, uma incorporação de seus elementos temáticos que ocorre de maneira fluida e reverssível, mas uma transformação gradual - feita em contextos e momentos diferentes - permanente, "material" – além de frequentemente apontada como dolorosa.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> A máquina elétrica utilizada para a realização de tatuagens permanentes é composta por diversas agulhas que penetram a pele para aplicação da tinta.



### 4.3. Sobre individualidade e coletividade

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência.

(BENJAMIN, 1985, p.169)

As duas imagens abaixo foram comparadas durante as aulas do estágio:

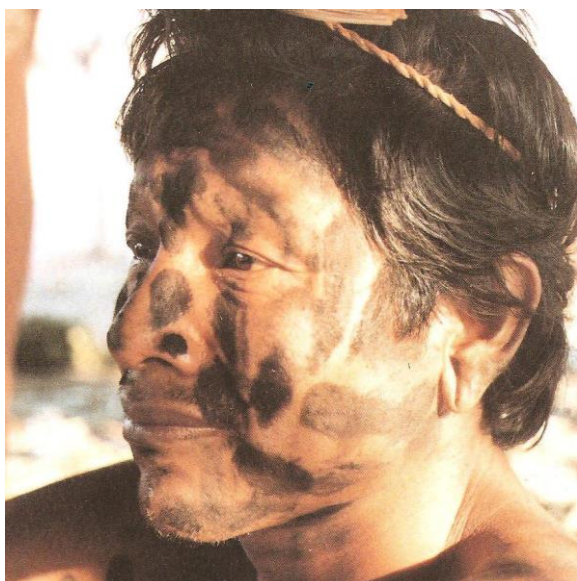


Figura 17: Homem-onça Kayapó-Xikrin. (VIDAL, 1992, p. 173)

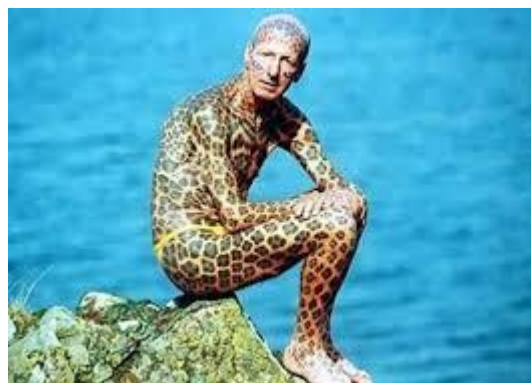


Figura 18: Homem-leopardo tatuado.<sup>18</sup>

A primeira imagem apresenta um indígena Kayapó-Xikrin com um motivo de onça pintado sobre a pele. A segunda imagem apresenta um indivíduo de contexto urbano<sup>19</sup> que tatuou sobre todo seu corpo as características visuais de um leopardo e foi motivo de atenção midiática. O homem-leopardo tatuado merece aqui especial atenção por ser um caso bastante curioso, diferenciando-se das tatuagens até então aqui abordadas: ela pode se apresentar como uma vestimenta, um manto que engloba quase todo o corpo. No entanto, podemos pensar que

<sup>18</sup> Imagem retirada de: <http://dtherion.blogspot.com.br/2011/01/tom-leppard-o-homem-leopardo.html>. Data de acesso: 09/12/2014

<sup>19</sup> Tom Leppard nasceu em Londres e gastou £5.500 para realizar sua tatuagem. [http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk\\_news/scotland/highlands\\_and\\_islands/7691750.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/scotland/highlands_and_islands/7691750.stm). Data de acesso: 09/12/2014.



se trata de uma incorporação ritual do animal?

Segundo Benjamin (1985, p. 171), "com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual.". Isso ocorre porque, segundo o autor, a reprodução técnica possibilita a "massificação" do objeto de arte. Se o objeto de arte é massificado, ele é secularizado. A questão de se o objeto de arte reproduzido tecnicamente seja ou não realmente secularizado, necessariamente (algo questionável), não nos convém aqui discutir, pois isso tornaria o estudo muito extenso. Mas a partir desse pensamento de Benjamin, queremos nos ater a um elemento essencial da referida hipótese do autor, pois levanta um aspecto fundamental da transformação das práticas ritualísticas: é evidente que, mesmo ocorrendo ritualização a partir de objetos reproduzidos tecnicamente - como já é possível perceber, e lembrando que o próprio Benjamin afirma que desde sempre a arte foi reproduzível -, a reprodutibilidade técnica também abriu espaço para a individualização dessas práticas.

No caso específico da tatuagem como arte urbana, podemos nos indagar se seu sentido se consolidou como uma prática de cunho essencialmente *individual*? Estamos falando de uma forma de expressão corporal que não é totalmente mecanizada - e sim *mediada* por uma mecanização, tanto da própria máquina elétrica utilizada para confecção da tatuagem como por todo contexto em que está inserida. A tatuagem é realizada por mãos que sempre estão aptas a impregnar traços individuais. No entanto atribuir-lhe individualidade pelo simples fato de ser realizada por "mãos" seria reduzir a complexidade dessa análise ao empirismo. O que se quer dizer, na verdade, é que a produção da tatuagem que aqui especificamos está inserida num contexto de massificação de reprodução de imagens, e isto exerce influência decisiva sobre ela, *desde sua intenção até sua concretização*. Por exemplo: o tatuador poderá sempre reproduzir alguma característica própria em seu desenho, mas e quais são as novas e diversas técnicas para elaboração do mesmo? Podem ser utilizadas imagens fotográficas retiradas da internet para a confecção de um desenho - como foi o caso da tatuagem de Tyson -, o que continua fazendo-a pertencer àquelas condições de massificação de reprodução de imagens.

Esse "modo de produção" da tatuagem ficou evidente inclusive durante a experiência de estágio. Como já foi dito anteriormente, alguns alunos utilizaram o celular para observar

imagens da internet. Isso reflete a reprodutibilidade massiva das imagens e seu processo de assimilação fragmentado. Observa-se o "recorte angular" ocasionado pela visão específica do visor dos celulares, os "zooms" nas imagens, etc. Quer dizer, há toda uma forma específica de olhar e interpretar a realidade. Apontar para as condições desse "modo de produção" da tatuagem não significa reforçar seu caráter de reprodutibilidade massiva como sinônimo de falta de originalidade, como se estivesse sempre sendo "cópia" de algo, algo também totalmente questionável<sup>20</sup>, mas antes que esse contexto de elaboração da mesma modifica radicalmente sua relação com o individual e o social.

Como contraponto, percebe-se que entre os Kayapó-Xikrin cada pintura corporal individual estabelece relação estreita com o social e o ritual. A parte de toda especificidade que cada pintura possa conter, seus códigos visuais são envolvidos por um ritual social que diz respeito a toda a comunidade:

Sequências de pinturas, estabelecidas por convenções, marcam no espaço e no tempo as transformações que no plano individual e social afetam as diferentes pessoas ou categorias de pessoas na comunidade (VIDAL, 1992, p. 144).

A pintura do Homem-onça Kayapó está inserida num ritual de nomeação feminina "nhiok", e faz parte de um ciclo de iniciação. "As nominadas se posicionam na frente de suas casas e representam filhotes de beija-flores.(...) Surgem os homens-onças" (VIDAL, 1992, p. 170). E então ocorre um ritual específico, com danças, oferendas, e novas ornamentações corporais que vão surgindo ao longo do ritual. Curiosamente, o duplo Homem-Onça ainda passa por uma metamorfose ritualística que lhe confere mais uma nova identidade:

No ritual de nomeação feminina nhiok percebe-se a transformação da onça em gavião, assim como das nominadas em beija-flores, aptas a voar. A onça ornamenta-se e grita como o gavião, indicando que ela é essencial e simultaneamente as duas coisas. As onças-gaviões auxiliam na aquisição da

---

<sup>20</sup> Mesmo que algum tatuador "copie" deliberadamente um desenho, este sempre irá adquirir uma essência nova de acordo com a própria relação que estabelece com toda a existência de uma pessoa específica. "Copiar" é algo que inclusive deve acontecer na tradição da pintura corporal Kayapó, por exemplo, para que sua gramática visual seja perpetuada e transmitida, o que não retira sua originalidade.

identidade humana e social ao possibilitarem às iniciadas a obtenção, em si, da essência das aves. Assim, o ritual afirma a existência de uma onça-gavião em um mundo em que os humanos são homens-aves. (VIDAL, 1992, p. 174).

Portanto o Homem-Onça Kayapó está inserido em uma ordem de *coletivização* da pintura, com seus significados e simbolismos sociais e espirituais sendo acessíveis, assimilados e compartilhados pelos participantes do ritual. Não cabe negar a possibilidade de ritualização que existe para o Homem-Leopardo da cidade com sua tatuagem. Entretanto esta possibilidade existe mais acentuadamente para *ele próprio*: é tido como uma figura excêntrica, única, que fez uma tatuagem incomum e ousada - lembrando inclusive aquela excentricidade de Seth, seu brilhantismo único e destacado. Essa particularidade o distancia de maneira significativa do sentido simbólico e social que a pintura tem no Homem-Onça Kayapó. O Homem-Leopardo da cidade sugere uma tatuagem feita a partir daquela *suposta* vontade própria, num caso isolado.

A tatuagem e o piercing, assim como a cirurgia plástica e mesmo as operações de mudança de sexo marcariam o momento alto de dominação do homem sobre seu corpo que, graças aos avanços científicos torna-se relativamente maleável e sujeito a modificações. O corpo biológico estaria, assim, subordinado a uma vontade (racional, emocional, etc...) do indivíduo (LEITÃO, 2000, p. 13).

Esta afirmação é um bom exemplo de como os valores da individualidade são ressaltados na tatuagem. Se essa adornação está de fato subordinada a uma vontade do indivíduo, só nos resta desconfiar: aqui retornamos mais uma vez à experiência de Seth, que alienadamente crê que sua vontade individual pode subordinar o corpo biológico. Este anseio ao individual e ao particular na tatuagem revela, de um modo ou de outro, o curioso fato disso ser uma idéia generalizada. Tudo no todo. No fim das contas, a diferença crucial entre a tatuagem e a pintura corporal Kayapó se traduz na experiência de generalização da primeira e na experiência de coletivização da segunda. A primeira se fundamenta na individualidade não pela razão de os desenhos serem ou não em si a expressão de uma particularidade evidente, mas pelo seu aspecto de incomunicabilidade ritual com uma maioria envolvida "no mesmo

contexto", enquanto que na segunda a pintura é feita com base num sistema visual que envolve os indivíduos da comunidade coletivamente. Por isso a primeira é generalizada, e não *necessariamente* coletivizada.

Mas assim como na pintura corporal Kayapó, o universo da tatuagem abarca padrões com variações. Um padrão estilístico como o do "old school", por exemplo, possui temas e formas recorrentes que o definem, no entanto ao se observar algumas de suas tatuagens cuidadosamente, é possível que se estarreça com a quantidade e especificidade de variações, quer dizer, com a particularidade de cada uma, e o mesmo ocorre na pintura corporal Kayapó. Lux Vidal (1992, p. 144) observa que a ornamentação e a pintura corporal Kayapó "revelam a cada um as múltiplas facetas de sua pessoa em contraposição a todos os outros indivíduos, no tempo e no espaço: um recurso para a construção da identidade e da alteridade."

Voltando para a experiência em sala de aula, vejamos como o aspecto da alteridade foi sutilmente percebido e expresso pelos alunos: eles apontaram instantaneamente as diferenças entre seus próprios desenhos, destacando aspectos como originalidade de alguns, qualidade técnica de outros, temas, e até mesmo os "garranchos", ao passo que as pinturas corporais indígenas Kayapó, Karajá e Asurini do Xingu foram uniformizadas pela limitação de sua interpretação visual como mera abstração. Percepção limitante que vale para todos que estavam envolvidos nas aulas: alunos, professor e estagiária. Somente após um estudo sobre essas pinturas corporais indígenas foi possível "entender" de que se tratavam os motivos e o que representavam, mas ainda assim não nos foi - nem é - sensível *ver* de fato essas imagens. Isso também ocorreu no caso da comparação entre o Homem-Onça Kayapó e o Homem-Leopardo: nas turmas em que as imagens foram comparadas, os alunos não conseguiram identificar a representação de pintas de onça no rosto do indígena Kayapó, alguns até supondo que se tratavam de manchas - quer dizer, atribuíram-lhe materialidade. Quanto à imagem do Homem-Leopardo, os alunos identificaram imediatamente de que se tratava a representação.

Outros casos ocorridos durante as aulas continuaram reforçando o aspecto "abstrato" das pinturas corporais indígenas. Dois alunos realizaram os seguintes desenhos:

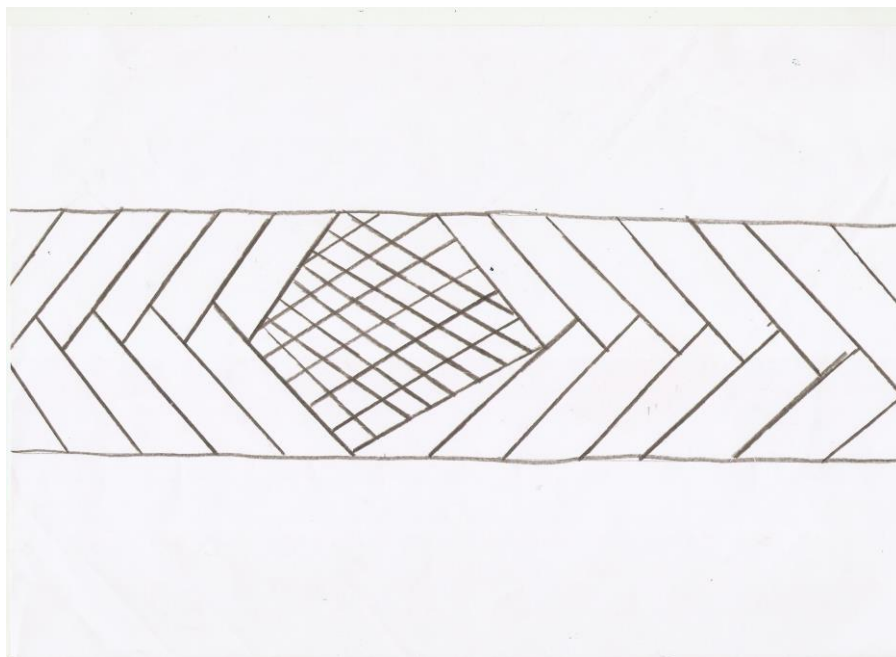


Figura 19: Desenho realizado por aluno durante Aula 1 no CEMEB. 2014. Brasília.

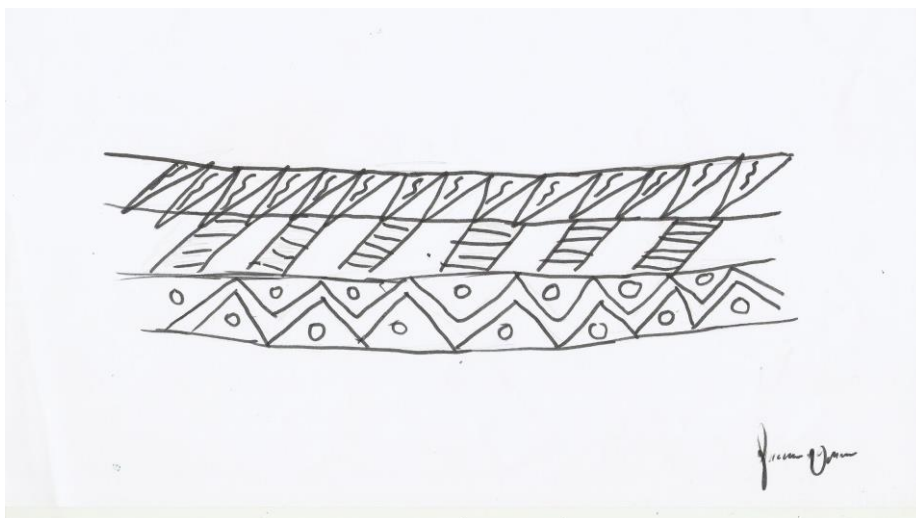


Figura 20: Desenho realizado por aluno durante Aula 1 no CEMEB. 2014. Brasília.

Estes desenhos foram descritos pelos alunos – tanto os seus realizadores como os outros que os observaram - como os que mais recordavam as formas das pinturas corporais indígenas devido o seu aspecto abstrato. De fato, os alunos que realizaram os desenhos não se referiram à eles como representação de algo específico. Podemos pensar que isso se trata de uma metamorfose do olhar, ou simplesmente de uma diferença de contextos? Ao pensar em

uma metamorfose do olhar, em uma transformação na forma de observar as coisas, é preciso o cuidado para que não se estabeleça, subliminarmente, uma ponte entre passado e presente. Por outro lado, ao assumir essas diferenças perceptivas como resultados de meras diferenças de contextos, estamos sujeitos ao risco de eliminar a historicidade dessas relações, como se não houvesse vínculo algum entre elas.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Corpos então procuram uma forma de se materializar tornando-se escrita, ou seja, imersos num presente, eles são uma escrita do passado.  
(LOPES, 2005, p.151)

Se o passado se apresenta no presente, seria absurdo supor que o presente se apresenta no passado? No filme de ficção-científica "La jetée" (MARKER, 1962), um homem é submetido a experiências de viagem no tempo após a destruição generalizada de Paris causada pela III Guerra Mundial. O homem viaja ao passado pré-destruição, inevitavelmente já sabendo seu futuro, além de reviver aquele passado como presente. "O filme se apresenta assim como uma complexa maquinaria temporal (o futuro já aconteceu, o passado está por vir) na qual, no fim das contas, o conceito de presente é o central." (DUBOIS, 2009, p. 91, 92)

A partir daí, nos questionamos: faz sentido pensar que qualquer arte pertença ao passado? A dificuldade em responder às questões levantadas nesse trabalho só revela o quão habituados ainda estamos a uma historicidade progressiva. Apesar disso, é interessante notar como algumas coisas se "repetem" ciclicamente, mesmo com as diversas transformações (ou diferenças). O exemplo da tatuagem de Tyson é curioso: o significado que ele mesmo atribuiu a ela se refere a algo remoto ("são as minhas origens"), e paradoxalmente, esse "passado" vive no presente de sua pele, no entanto ressignificado devido a múltiplas razões que aqui tentamos investigar. Se observarmos atentamente, perceberemos a presença massiva de elementos visuais indígenas tradicionais nas tatuagens urbanas. O universo mítico e misterioso dos animais também continua sendo uma constante nas peles urbanas por aí estampadas, e inclusive surgiram nos desenhos dos alunos também em forma de híbridos (ver Figura 4 na página 11).

Nos parece que essas formas se apresentam como manifestação de temores, anseios e desejos eternos, se é que assim pode se dizer... Tyson, por exemplo, expressou um valor "eterno" através de sua tatuagem: o medo de se desprender das origens é o medo da perda da própria identidade. É aí que a "reminiscência warburguiana" se encontra, nesse momento onde a identidade do presente só se sustenta pela do passado. Também ao recapitularmos o mito Wayana do Homem-Lagarta, identificamos outro temor "eterno": não podemos deduzir, ou ao

menos especular, que ao perceber que seu amante se tratava de uma lagarta, a jovem Wayana também não teria feito aquela descoberta trágica que acometeu a consciência de Seth? Aquela de que "as coisas em sua totalidade são uma: e para nós que não desejamos isso, elas são más"? (CLASTRES, 1986, p. 119) Afinal, quando a jovem vê o amante em forma de lagarta ela o rejeita energicamente! O temor à uniformização esteve expresso também na pintura corporal indígena e na tatuagem: ambas buscavam a diferenciação, a individualidade.

Se o que foi conservado pela tradição indígena é visto como algo pertencente ao passado, voltemos então para aquele mesmo princípio de identidade aplicado à experiência de Seth. Poderíamos igualmente realocá-lo a seguinte sentença temporal: afirmar que presente = presente, é também afirmar que presente = não presente... Quer dizer, que ele é igual a tudo aquilo que o diferencia... Portanto, voltamos àquele "poder secreto que pode silenciosamente enunciar que isto é isto, e ao mesmo tempo aquilo." (CLASTRES, 1986, p. 121).

A tradição indígena vive, entretanto ressignificada, e não só nos meios urbanos, mas inclusive e prioritariamente pelos seus genuínos guardiões indígenas através do perpetuo movimento da cultura. Se os corpos materializam um passado, então este já não é mais um passado. É aí que tomamos para nós o desafio de "abrir o tempo" da história da arte, onde "o conceito de presente é o central" (DUBOIS, 2009, p. 92).



## 6. REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, Arte e Política – Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas Vol. 1.** São Paulo: Editora Brasiliense. 1985.
- BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única.** Obras escolhidas Vol. 2. 5ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense. 1995.
- CALLOIS, Roger. **O Mito e o homem.** Lisboa: Edições 70. 1972.
- CASARES, Adolfo Bioy. **A Invenção de Morel.** Rio de Janeiro: Editora Rocco. 1986.
- CLASTRES, Pierre. **A Sociedade contra o estado.** 3ª edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora. 1986.
- COURTINE, Jean-Jacques. **História do corpo - Vol. 3. As mutações do olhar. O século XX.** Petrópolis: Editora Vozes. 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg.** Rio de Janeiro: Contraponto. 2013.
- DUBOIS, Philippe in **Chris Marker Bricoleur Multimídia – Mostra de Filmes e Vídeos (BANCO DO BRASIL).** 2009.
- GOETHE, Johann Wolfgang. **Fausto.** 2ª edição. São Paulo: Martin Claret. 2009
- HORNUNG, Erik. **Conceptions of God in ancient Egypt - The one and the many.** Londres: Routledge & Kegan Paul. 1983.
- LARAIA, Roque Barros. **Cultura: um conceito antropológico.** 12ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 1999.
- LEITÃO, Débora Krischke. **À flor da pele: estudo antropológico sobre a prática da tatuagem em grupos urbanos.** 2000.
- LOPES, Denilson (org). **Cinema dos anos 90.** Chapecó: Argos Editora Universitária. 2005.
- MARCUSE, Herbert. **Razão e Revolução.** Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1978.
- ORICO, Osvaldo. **Mitos ameríndios e credences amazônicas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1975.
- SCHIFFMACHER, Henk. **1000 Tattoos.** Colônia: Taschen. 2014.
- VIDAL, Lux (org). **Grafismo Indígena.** São Paulo: Estúdio Nobel/EDUSP/FAPESP. 1992.
- WARBURG, Aby. **El Ritual de la serpiente.** Cidade do México: Sexto Piso. 2004.

### Videos:

- SAFATLE, Vladimir. **Falar de si mesmo lá onde não há mais si mesmo.** Disponível em: <http://vimeo.com/52152626>. Acesso em: 07/11/2014.
- Jornal da Gazeta. **Feira de tatuagem.** Publicado em 20/07/2013. Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=1U\\_bo7Ja93Q](https://www.youtube.com/watch?v=1U_bo7Ja93Q). Acesso em: 09/12/2014.

POSTMA, Laurens C.. **Long Live The New Flesh – The Films of David Cronenberg**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fPtYGB4NkXY>. Acesso em: 17/12/2014.

### **Filmes citados**

**Jetée, La.** Título original: La Jetée. 28 minutos. P&B. Drama/Romance. 1962. Chris Marker.

**Mistérios e Paixões.** Título original: Naked Lunch. 115 minutos. Cor. Drama. 1991. David Cronenberg.

**Mosca, A.** Título original: The Fly. 96 minutos. Cor. Horror/Ficção-científica. 1986. David Cronenberg.

### **Outras fontes**

FUNAI: <http://www.funai.gov.br/index.php/indios-no-brasil/quem-sao>.